

# *Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad*

por  
Aurelio Tello

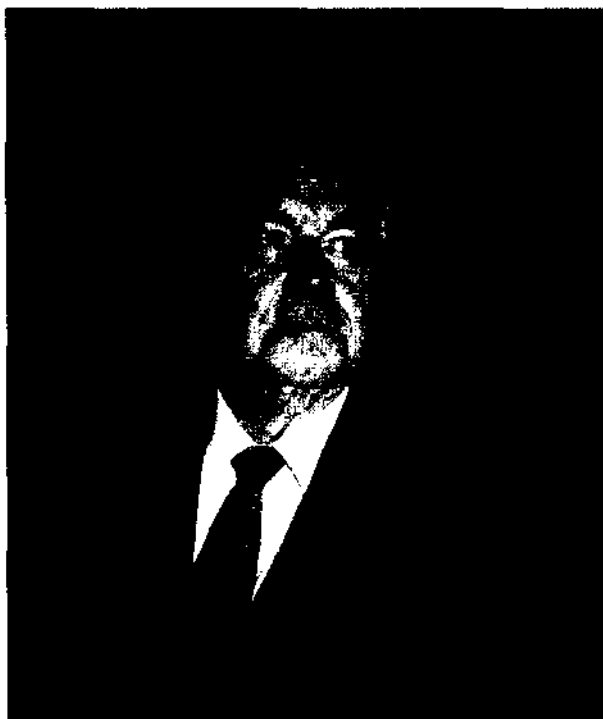
## INTRODUCCIÓN

Puede considerarse a los años finales de la primera mitad del siglo XX (1948-1950) y los iniciales de la segunda (1951-1955) como los que señalan nuevos hitos y rumbos en la música peruana del siglo que acaba de concluir. Hasta ese entonces, la tendencia generalizada de la creación musical en el Perú había sido la de un nacionalismo folclorizante que tuvo fuertes lazos con el indigenismo. La obra de compositores como José María Valle Riestra (1858-1925), Luis Duncker Lavalle (1874-1922), Daniel Alomía Robles (1871-1942), José Castro (1872-1945), Luis Pacheco de Céspedes (1895-1985) o Federico Gerdes (1873-1953) se constituyó en pionera de una música de arte con color nacional. Cada uno de ellos tomó diversos elementos de la tradición musical peruana que encajaron en las más diversas formas y géneros. *Ollanta* de Valle Riestra fue el primer intento de crear una ópera nacional; las piezas para piano de Duncker Lavalle, tales como *Quenas* o el vals *Cholita*, revelaban una filiación semipopular de tintes salonescos; *El cóndor pasa* de Alomía Robles ejercía un fuerte impacto por su vena india y su denuncia antiimperialista; Castro sustentó la tesis del pentafonismo incaico; Pacheco de Céspedes plasmó evocaciones de la música inca en sus *Danzas sobre un tema inca* y Gerdes rememoró diversas leyendas indias en su música para piano. Según Carlos Raygada, la música peruana estaba situada en el terreno del *folclore-imitación*.

Más adelante, Ernesto López Mindreau (1892-1972), Theodoro Valcárcel (1902-1942), Carlos Sánchez Málaga (1904-1995), Monseñor Pablo Chávez Aguilar (1898-1950) o Roberto Carpio (1900-1986) trataron de conjugar las nuevas tendencias compositivas (entre el impresionismo francés y el pentafonismo nativo) con el sabor local en un conjunto de producciones que se distinguían por su estilización del folclore. La *Marinera* de López Mindreau parte de los aires de esta danza nacional; los treinta *Cantos del alma vernácula* expresan claramente el acercamiento de Valcárcel a la música de raíz india; las *Ocho variaciones sobre un tema incaico* de Chávez Aguilar toman el pentafonismo como punto de partida; piezas como *Yanahuara* y *Caima* de Sánchez Málaga revelan los elementos tempranos del mundo indigenista, y los mismos logros se evidencian en las tres canciones corales de Roberto Carpio: *Triste*, *Pasacalle* y *Huayno mestizo*. La música peruana se situaba en el campo del *folclore-creación*.

La presencia en el Perú de Andrés Sas (1900-1967) y Rodolfo Holzmann (1910-1992), dos grandes músicos, también compositores, pero sobre todo estupendos maestros, hizo posible que al filo del medio siglo aparecieran nuevas voces en la composición. De las canteras de Sas han llegado a brillar con luz propia Francisco Pulgar Vidal (1929), César Bolaños (1931), Edgar Valcárcel (1932) y Olga Pozzi-Escot (1931). Sobre todo, los tres primeros, cuya obra mantiene su vigencia en el panorama de la creación musical en el Perú. Pulgar Vidal abordó en su música aspectos de la cultura peruana que van de lo prehispánico (*Chulpas*) y colonial (*Barroco criollo*, *Sinfonía N° 2*) a la actualidad (*Paco Yunque*, a partir de un cuento de César Vallejo); Valcárcel, hondo experimentador de las más radicales técnicas composicionales del movimiento vanguardista internacional encontró motivaciones para su obra lo mismo en el pasado histórico (la serie *Checán*) que en el folclore (*Responso sobre un karabotas* basado en el huayno puneño *Cerrito de Huaqsapata*); Bolaños, más que expresar lo anecdótico del Perú, trató de reflejar el ambiente social en el cual surgió su obra (*Homenaje al Cerro San Cosme* o *Ñacahuazu*, ambas para orquesta, son claros ejemplos de creaciones motivadas por hechos sociales).

Entre todos estos compositores, Celso Garrido-Lecca ha desarrollado una de las carreras más prolíficas de todo el siglo en el Perú y ha adquirido una presencia internacional, por la profundidad, envergadura y calidad de su obra, que muy pocos compositores peruanos han alcanzado. Le ha tocado escribir algunas obras verdaderamente trascendentales, que han abierto cauces nuevos a la música del



Celso Garrido-Lecca, ganador del III Premio "Tomás Luis de Victoria" 2000.

país y que lo colocan entre los compositores más prominentes del continente latinoamericano. Rompiendo los esquemas preestablecidos en la obra de compositores anteriores, nutriéndose de un pensamiento verdaderamente transformador, poniéndose al día con las corrientes de composición internacionales más actuales, logró darle un vuelco a la música del Perú sin abandono de las raíces, de la tradición y de los rasgos perennes de la cultura peruana. En obras como *Elegía a Machu-Picchu*, *Intihuatana* o *Antaras*, los signos de la peruanidad están marcadamente presentes, sin que ello signifique que el compositor tenga que recurrir a fáciles citas de células rítmicas o melódicas provenientes del folclore. Garrido-Lecca se asomó a lo esencial, a lo que subyace en el fondo, a lo más ínsito, y alcanzó una suerte de "sublimación subjetiva" de los elementos peruanos que nutren buena parte de su obra. Raigambre y modernidad, tradición y vanguardia, rememoración e innovación se dan la mano en la música de uno de los compositores más decisivos de la historia musical peruana.

## EL COMPOSITOR

Celso Garrido-Lecca proviene de las cálidas tierras piuranas, de esos soleados territorios de mangaches, churres y piajenos que tan admirablemente ha descrito Mario Vargas Llosa en *Los jefes* y *La casa verde*, de la dorada Piura, en el norte peruano, donde nació el 9 de marzo de 1926. Realizó sus primeros estudios en la Academia Sas-Rosay y en el único lugar donde a un aspirante a músico le es posible hacerlo en el Perú: en el Conservatorio Nacional de Música de Lima y, ya allí, fue discípulo de composición de Rodolfo Holzmann. Hacia 1949 se vinculó a la agrupación "Espacio" que nucleaba a jóvenes arquitectos, artistas e intelectuales; entonces, junto con Enrique Iturriaga, organizó en Lima los primeros conciertos de música contemporánea.

En 1950 viajó becado a Santiago de Chile donde estudió con Domingo Santa Cruz, una especie de Carlos Chávez chileno, y con el holandés Fré Focke, con el cual entró en contacto con las técnicas más modernas de composición: atonalidad, politonalidad, dodecafonismo. Entre 1954 y 1964 se desempeñó como compositor y asesor musical del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, donde permaneció una década escribiendo numerosas partituras de música incidental: obras de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Anhouil o Buzatti subieron al escenario provistos de los sonidos de Garrido-Lecca. Viajó luego a Nueva York becado por el Instituto Internacional de Educación (1961-1962) y la Fundación John Simon Guggenheim (1963-1964). Como muchos compositores de nuestro continente (el mexicano Blas Galindo o el cubano Harold Gramatges, por mencionar dos casos) asistió en calidad de becario a los cada vez más famosos cursos de verano en Tanglewood, donde fue discípulo de Aaron Copland, el Boulanger de los Estados Unidos. En 1965 pasó a formar parte del Departamento de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la misma universidad, de la cual llegó a ser jefe. Durante sus años chilenos llegó a ser presidente de la Asociación Nacional de Compositores en dos oportunidades (1968 y 1972).

La proyección de su obra durante estos años logró ubicarlo en un plano destacado en la escena musical contemporánea. Participó en el Segundo Festival Inte-

americano de Música en Washington (1961), en el Festival de Tanglewood (1963), en el Tercer Festival Interamericano de Música en Washington (1964), representó al Perú en el Primer Festival de América y España (1965), intervino en los Festivales Bienales de Música Chilena (1966 y 1968). En los años posteriores asistió a diversos encuentros como el de Compositores Latinoamericanos organizado por la Casa de las Américas de Cuba en La Habana (1972), la Tribuna Musical de América Latina y el Caribe (TRIMALCA, 1976), al New American Music Festival de Miami (1988), al Primer Festival Latinoamericano de Música en México (1990), al Quinto Festival de Música Latinoamericana de la OEA en Caracas (1991), al Foro Internacional de Música Nueva en México (1996), al Festival Latinoamericano de Música de Caracas (2000) y al Encuentro del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte en Xalapa, México (2001).

Después de actuar activamente como compositor y maestro durante más de dos décadas en Chile, regresó al Perú en septiembre de 1973, a raíz del golpe de Estado que derrocó al presidente Allende y de la intervención militar en las universidades e instituciones culturales chilenas, e hizo una paulatina reincorporación al medio musical peruano. Primero dictó importantes seminarios sobre instrumentación y composición; al año siguiente asumió las cátedras de composición y orquestación en el Conservatorio Nacional de Música; luego fundó el Taller de la Canción Popular, donde se formaron varios de los más notables grupos de música popular urbana, como fue el caso de *Tiempo Nuevo*, *Vientos del Pueblo*, el *Dúo Adagio* y *Korillacta*, de fructífera vida artística en la década de los setenta. Entre 1976 y 1979, Celso Garrido-Lecca dirigió los destinos del Conservatorio. La orientación que le dio hizo de ésta una institución activa, vigorosa, con una vida musical propia de orden interno y un estrecho contacto con la comunidad que difícilmente ha vuelto a tener en años posteriores. Entre 1979 y 1984 se hizo cargo de la oficina del Programa de Musicología del PNUD de la UNESCO para promover numerosas acciones gubernamentales vinculadas con la conservación y el desarrollo del patrimonio musical peruano. Y en los años siguientes, su actividad se ha centrado en la pasión de toda su vida: la composición.

Su catálogo musical abarca numerosas obras de cámara y sinfónica, música para teatro, ballet y cine, las que han sido interpretadas en numerosos conciertos y en los más importantes festivales de América, Europa y Asia. Cómo no citar, pues, en un apretado recuento, *Orden* (1953) para piano, cuyo lúcido uso de la técnica dodecafónica somete el procedimiento a la invención; *Intihuatana* (1967) para cuarteto de cuerdas cuya audición ha tenido en muchos el mismo efecto revelador que los más importantes cuartetos de nuestro siglo; el *Divertimento* (1957) para quinteto de alientos, modelo de concisión, equilibrio y unidad; *Antaras* (1968) para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo, que tiene la sabiduría de conjugar un lenguaje de vanguardia con reminiscencias tímbricas de origen telúrico; *Laudes*, que, escrita apenas en 1963, revela el sólido oficio de orquestador que le caracteriza; acaso la *Elegía a Machu Picchu* (1965), basada en el poema *La mano desasida* de Martín Adán, que es un fresco sinfónico de inmensa plasticidad; la cantata popular *Kuntur Wachana* (1977, cuya traducción del quechua quiere decir *Donde nacen los cóndores*), una imaginativa exploración en las sonoridades de la música tradicional andina que estrenaron los grupos del ya aludido Taller de la Canción Po-

pular; y el *Dúo concertante* para guitarra y charango (1991) que le otorga al popular instrumento andino hecho con caparazón de armadillo ("quirquincho" le dicen los músicos andinos) una dimensión concertística; el *Trio para un nuevo tiempo* para violín, cello y piano (1985), que inaugura su acercamiento al folclore urbano al citar canciones de la inolvidable Violeta Parra; su *Cuarteto de cuerdas* número 2 (1988), que es un sentido homenaje al cantor chileno Víctor Jara asesinado pocos días después que Salvador Allende; la *Sonata-Fantasia* para cello y piano (1987) y su expansión para cello y orquesta (1989), que demuestra cómo en Garrido-Lecca se han quintaesenciado ciertos elementos musicales provenientes de la cultura peruana; o las *Danzas populares andinas* para orquesta, la *Pequeña suite peruana*, para piano (1979), *Simpay* para guitarra (1988) o el *Concierto* para guitarra y cuatro grupos instrumentales (1990), en los que vuelve su mirada hacia lo más característico de la tradición popular del Perú y sintetiza muchas de sus búsquedas hacia la consolidación de un lenguaje personal; o quizá, finalmente, la cantata escénica *El movimiento y el sueño* para dos narradores, doble coro, cuatro grupos de percusión, cinta magnetofónica y orquesta (1984), que musicaliza el poema homónimo de Alejandro Romualdo Valle y en el que se recogen fragmentos de los diarios escritos por los dos héroes más característicos de nuestra sociedad contemporánea: el astronauta y el luchador social.

Los reconocimientos al valor de su obra no se han hecho esperar. En 1957 obtuvo el Primer premio de la Sociedad Filarmónica de Lima por su *Divertimento* para quinteto de maderas. En 1981 ganó el concurso del Patronato Pro-Música Clásica "Popular y Porvenir" de Lima con *Retablos sinfónicos* para orquesta. En otro concurso de la misma institución, en 1984, volvió a obtener el primer lugar, esta vez con la cantata escénica *El movimiento y el sueño*. En 1982, el gobierno español le otorgó la Orden del Mérito Civil en el grado de Comendador. En 1987, en el Concurso de Música de Cámara de la Sociedad Filarmónica de Lima, triunfó con su *Trio para un nuevo tiempo*, para violín, cello y piano. Su *Cuarteto N° 3, Encuentro y homenajes*, le valió el primer premio del Concurso de la SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor), en 1995. En 1996 la UNESCO patrocinó la edición de un disco de homenaje, con motivo del septuagésimo aniversario de su natalicio, titulado *Músicos latinoamericanos interpretan a Garrido-Lecca*, el cual fue presentado en la Sala Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes de México en enero de 1997.

El más reciente triunfo de su carrera, reconocimiento que lo consagra a nivel internacional como uno de los compositores más destacados de la comunidad musical de Hispanoamérica, y una de las voces más genuinas en el panorama internacional de la creación musical, lo constituye la obtención del Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria", otorgado por la Fundación Autor y la Sociedad General de Autores de España, que le fue concedido en octubre del año 2000 por un jurado internacional reunido en la ciudad de México.

Por la calidad de su obra ha recibido diversas comisiones y encargos: de la Biblioteca del Congreso de Washington (1961), del famoso director alemán Hermann Scherchen (1964), de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile y su director Fernando Rosas (1967), del Trío Arte de Chile (1987), del guitarrista peruano radicado en París Javier Echeopar (1988), del cellista mexicano Carlos Prieto (1990), del grupo La Camerata de México (1993).



Entrega del trofeo del III Premio "Tomás Luis de Victoria" 2001 al maestro Celso Garrido-Lecca en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música de Madrid, en presencia del jurado internacional y las autoridades de la SGAE.

Celso Garrido-Lecca ha sido, a lo largo de una carrera que supera el medio siglo, creador, promotor, organizador, maestro, líder, y ha dejado una honda huella en cada una de estas facetas, lo que lo ha convertido en una de las presencias decisivas en el curso de la música peruana y latinoamericana.

### TÉCNICA Y ESTÉTICA

Enrique Iturriaga, compañero de estudios y amigo de Garrido-Lecca, haciendo una recapitulación de la trayectoria creadora del compositor, señala que las de su primera época son obras que "muestran a un compositor actualizado en medios técnicos y estética... y que insinúan una búsqueda de identidad peruana. Luego viene la síntesis. Retoma lo universal, esta vez a partir del suelo propio. Sus obras nos mostrarán a un compositor en la plenitud de su maestría profesional y de su pensamiento musical. Su estilo, ahora más libre, más emotivo, parece brotar de una profunda latinoamericanidad, nacida ésta del cultivo de su capacidad de sorpresa ante la magia de antiguas culturas y la presencia del hombre americano de hoy". Y termina señalando que "Ahora todas sus búsquedas y experiencias se van a fusionar y van a producir un lenguaje que se define a través de un proceso de perfeccionamiento de las técnicas instrumentales a un nivel de total libertad, dentro

de texturas y formas también muy libres. Se diría que logra la abstracción que siempre había deseado; pero su pensamiento musical toma como pretexto composicional elementos expresivos de algunas canciones urbanas que despiertan en él impulsos creativos, los que se conjugan con sus experiencias universales y populares” (Iturriaga 1994: 28-30).

Por su parte, el propio compositor señala que se siente identificado con la pintura de Fernando de Syszlo, especialmente por la motivación común que han empleado. Esto le hace decir a Enrique Pinilla —citando a Mirko Lauer y su explicación de la Teoría de las Raíces en la obra del pintor— que esta convergencia se da entre “la serie de cuadros de Syszlo pintados en la década del 60, fundamentalmente dedicados al trabajo con formas que buscan evocar el universo del diseño preincario en sus tensiones fundamentales y cuyo correlato histórico es —incluso a partir de los títulos de los cuadros— la naturaleza obsesiva de las relaciones entre español e indio, entre dominador y dominado, en el proceso cultural peruano”, y las partituras escritas en esa misma década como *Elegía a Machu Picchu* (1965), *Intihuatana* (1967) y, especialmente, *Antaras* (1968) (Pinilla 1985: 176).

Un desglose de las afirmaciones de Iturriaga y Pinilla nos empuja a ver el pensamiento musical de Garrido-Lecca como una totalidad conformada por sus concepciones estéticas y teórico-musicales, su comprensión de la cultura peruana, su visión de los músicos que lo antecedieron y de sus colegas contemporáneos y sus obras musicales actuando como un todo dialéctico, siempre en desarrollo y en movimiento.

Las concepciones teórico-musicales son todas aquellas que tienen un vínculo directo con el lenguaje musical del compositor y que se hacen evidentes en los aspectos técnicos, en asuntos de gramática y sintaxis musicales. Cuando Iturriaga dice que las obras de su primera época muestran a un compositor actualizado en medios técnicos y estética... se refiere a aquellas en las que la temprana madurez de Garrido-Lecca es visible: la *Elegía a Machu Picchu* (1965) *Intihuatana* (1967) y, de manera muy singular, *Antaras* (1968), que motiva el presente artículo. Estas obras, técnicamente, revelan un conocimiento profundo de los procesos composicionales que renovaron la tradición occidental hacia el inicio de la segunda mitad del siglo XX, pero no sólo reflejan asimilación, sino también aplicación de resoluciones personales.

A lo largo de la primera parte del siglo XX, e inicios de la segunda, el dodecafonismo, ciertos procesos composicionales basados en la no repetición, el aleatorismo, el ultraserialismo parecían replantear el sentido de la composición a partir no del dilema de Theodor Adorno, que polarizó la música occidental entre Stravinski y Schoenberg, sino de la oposición “entre quienes deseaban mantener el sistema tonal de una u otra manera (Mahler, Sibelius, Ravel, Strauss, Bartók, Janacek, Hindemith, Prokofiev, Shostakovich, Szymanowsky, Britten, Tippett, Copland, Villa-Lobos) y los que deseaban su remplazo por otro nuevo (Schönberg, Webern, Berg, Hauer, Scriabin, Partch, Messiaen) o simplemente que se liberara la creación musical de las ataduras de la tonalidad (futuristas italianos, Varèse, Hába, Carrillo, Cowell, Partch y más tarde Cage)” (Padilla 1995: 172). Garrido-Lecca, en el momento que abordó la creación de las obras arriba mencionadas, se

ubicó, respecto al panorama general de la creación musical en el Perú, en la posición más iconoclasta, en la de vanguardia, entre aquellos compositores que rompieron no solamente con el sistema tonal y abordaron otros sistemas, sino también, para el caso específicamente peruano, con los clichés de un nacionalismo cimentado en aires de huayno, de cachua, de yaraví o de marinera (los compositores peruanos nunca abordaron las fuentes de la música criolla –el vals, la polka– ni de la música negra) amparado en el pentafonismo “incaico” según lo explicaron Castro, Alomía Robles o los esposos D’Harcourt, y sujeto a un mestizaje armónico que sumaba o yuxtaponía el pentafonismo melódico a la armonía heptafónica.

La música serial y la aleatoria de principios de los años cincuenta, aunque en apariencia contradictorias, compartieron algunas premisas: ambas fueron inductivas y experimentales en estricto sentido. Había cierto número de hipótesis limitadas precomposicionales –definidas negativamente por una rigurosa exclusión de posibilidades– siendo la música deducida del conjunto único de premisas. Éstas eran simples y limitadas; las deducciones eran completas, extremas e incluyentes: en cierto sentido equivalían a la pieza. Esta música afirmó el principio de que cada concepción establecía sus propias y únicas premisas: por una parte el verdadero contenido de una obra y, por otra, las relaciones de sus partes a medida que se desenvuelven, actúan, interactúan o se intersectan en el tiempo, todo lo cual es definido para cada obra en particular como su estructura individual. El efecto total fue el de la redefinición de cada aspecto del acto de creación e interpretación para hacer del alcance total de la experiencia misma (incluyendo las nuevas experiencias de forma) la materia natural de la nueva música. Tanto *Intihuatana* como *Antaras* se acogieron a esta preceptiva. En ellas, y con mayores logros en *Antaras*, cada aspecto (rítmico, melódico, armónico, textural, formal, dinámico, agógico) ha sido redefinido y su audición nos remite a una nueva forma de percepción y comprensión y a una nueva experiencia estética.

Al respecto dice Eric Salzman que lo que está involucrado en esta música “es el verdadero alcance de la percepción y la comprensión, y la nueva música trata de la calidad y la naturaleza de una experiencia, percepción, pensamiento y comprensión más elevados, comunicados a través del alcance total de las capacidades humanas. Existe en esto una nueva totalidad de formas y verdades psicológicas que nacen de una experiencia universalizada, pero que deben ser nuevamente establecidas en particular para cada obra” (Salzman 1967: 226).

A partir de *Intihuatana* y *Antaras*, Garrido-Lecca se aproximó a las experiencias de la música nueva que ya habían cobrado cuerpo en un amplio repertorio, en busca de un nuevo lenguaje y de una actitud renovadora hacia el arte. Tanto *Intihuatana* como *Antaras* representaron un decisivo aporte a la actitud de cambio radical en la creación musical peruana, del que ya eran partícipes otros compositores como Valcárcel, Bolaños, Pinilla y Pulgar Vidal. En particular, *Antaras* fue una profunda reflexión sobre varios tópicos: el sentido de la creación musical (lo que no es creación, es copia o, cuando menos, arte epigonal), el sentido de la composición musical en el Perú (o Latinoamérica, ya que Garrido-Lecca vivía a la sazón en Chile, sin abandono de estrechos vínculos con su patria), el sentido del lenguaje y de la expresión (lo que define a una obra no es qué sistema emplea,



sino qué se dice con él), el de la experiencia estética (la obra pone en tela de juicio los parámetros de apreciación establecidos y sancionados como buenos por la historia), el de la confluencia de tradición y modernidad (negación dialéctica del pasado).

En *Antaras*, Garrido-Lecca formula un juego dialéctico que obliga a intérpretes y escuchas a una asimilación inductiva y no deductiva, comprensiva en lugar de exclusiva, analítica en vez de sintética. En *Antaras* se confrontan estrictez y libertad, control racional e irracional, detalles fijos e improvisación, unidad total y estructura abierta, simetría y asimetría, periodicidad y aperiodicidad, el máximo movimiento y la completa inmovilidad, la alta y baja tensión, la transparencia y la densidad, la altura definida y el ruido, el sonido y el silencio como dos caras, términos de expresividad y de discurso, de la misma moneda, el detalle expresivo y aislado y las grandes líneas y formas, el rigor y la flexibilidad del tiempo. *Antaras* establecía el nexo entre el serialismo y el aleatorismo, trascendiendo totalmente todos los "ismos" en los que había quedado anclada la obra de los compositores de generaciones anteriores del Perú, pero sin provocar el falso dilema de "nacionalismo" o "modernidad", sino dirigiéndose hacia un lenguaje que sintetizara genuinamente ambos aspectos.

*Antaras* nació cuando el movimiento internacional de la vanguardia musical, como se conoció a la corriente que, sobre todo desde los festivales de Darmstadt, estaba en auge y cambió radicalmente el curso de la música de arte, de concierto, erudita o como se le quiera llamar. Los parámetros de altura, duración, intensidad, timbre, dinámica, agógica, textura, forma, etc., son manejados en esta obra siguiendo una línea de acción que se nutre de las experiencias centroeuropeas, pero a partir de referencias culturales específicamente peruanas. En *Antaras* el pensamiento musical de Garrido-Lecca quedó consolidado por la exacta convergencia entre el qué y el cómo, entre el signo y su trascendencia sonora, entre la escritura y el hallazgo de un lenguaje, entre la música como teoría y la musicalidad como condición poética.

En este sentido, *Antaras* es de las obras que inauguran una nueva época en la música del Perú, por lo inéditas de sus propuestas en un año como 1968 —el año que llegó al gobierno el grupo de generales progresistas liderados por Juan Velasco Alvarado— cuando un renovado discurso sobre la identidad cultural apenas se ponía en boga después que las corrientes indigenistas y nacionalistas de los años 20-50 ejercieran una influencia predominante. Nuevos enfoques de discusión y creación artística aparecieron hacia finales de la década de los sesenta y mediados de los setenta. Frescas estaban entonces las ejecuciones de obras y las discusiones en torno a la música latinoamericana en diversos festivales de carácter continental. Ya desde el Segundo Festival Latinoamericano de Caracas (1957) o del Segundo Festival Interamericano de Washington (1961, en el cual Garrido-Lecca participó con su *Sinfonía en un movimiento*) se había puesto en la mesa de discusiones el asunto de la utilización de nuevas técnicas y recursos compositivos. Asimismo, estaba en el corazón del debate el Manifiesto del grupo Música Nova (1963) del Brasil que trazó sendas de orientación artística, estética y política para los compositores latinoamericanos.

Dice Juan Orrego-Salas que "Junto con haberse desprendido de la idea exclusiva de recurrir al folklore como medio de identificación, y abrirse a otras posibilidades, el compositor de América Latina se vio expuesto de golpe a un cúmulo de problemas de orden estético y técnicos, inherente al poswebernismo y a todos los desarrollos y experimentaciones subsecuentes, incluyendo la música electrónica y aleatoria, el empleo de computadoras y demás. No existió una práctica continuada que condujera en forma natural al compositor hasta esta etapa... No cesó para el compositor, sin embargo, el problema de la identidad. El serialismo, posiblemente en virtud de su dependencia de métodos inflexibles, arrastró consigo necesidades crecientes por parte de quienes lo adoptaron de encontrar medios que confirieran un sello personal a su obra... El miembro de la llamada 'vanguardia musical' de América Latina, cuando llegó a verbalizar sus ideas, confesó sentirse víctima de una gradual erradicación de su propio medio, ante lo cual no permaneció indiferente, a pesar de su oposición a todas las formas de nacionalismo que antes había imperado" (Orrego-Salas 1980: 185-186). El enfoque de Orrego-Salas describía una situación (que se hizo más claramente manifiesta en las décadas de los sesenta y setenta) que estaba a flor de piel en todo el continente y sobre la que se adoptaron las más encontradas posturas. Tal vez, la posición de Garrido-Lecca se situaba más cercana a la del compositor guatemalteco Joaquín Orellana, quien consideraba a la corriente nacionalista como un atributo gastado, pero, en cambio, concedía que el compositor latinoamericano podía descubrir maneras de comportamiento afines a motivaciones que surgieran de su propio medio y fueran capaces de generar elementos para representar en formas de expresión continental.

Si por una parte se consideraba superado al nacionalismo "de tarjeta postal", como le llama Roque Cordero (Cordero 1980:163), por otra se proclamaba la vigencia del folclore como elemento sustantivo de un arte comprometido con las posturas políticas y estéticas más progresistas y con la defensa de un arte nacional (ahí están las obras de los brasileños Claudio Santoro o César Guerra Peixe o del chileno Luis Advis para ilustrarlo). Lo notable y original de *Antaras* es que su autor logró concretar sus búsquedas sonoras y de plasmación de un nuevo lenguaje, así como marcar su distanciamiento de ese nacionalismo al que aludía Roque Cordero, sin apartarse de sus raíces culturales e históricas. Esta obra es uno de los mejores ejemplos de cómo hacer un arte donde se den la mano, en lúcida convergencia, lo "nacional" y lo "moderno".

## LA OBRA

*Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo (1968) fue escrita cuando el compositor vivía en Chile y entraba a una fase de escritura experimental que lo llevó a abandonar la notación tradicional para abordar una que se ajustara mejor a sus propósitos expresivos. Garrido optó por una notación que combina elementos de la notación "ortocrónica" (Locatelli 1973: 9) con grafismos que expresan de otra manera las relaciones de tiempo, duración, altura, timbre, articulación, dinámica, agógica, etc. La partitura está medida en segundos. El director debe





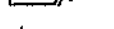
indicar las diferentes entradas de los instrumentos según el lugar gráfico que ocupen los sonidos en la partitura, dentro de los segundos señalados, aunque con cierta flexibilidad, salvo en aquellos casos específicos en que se indica el número de batutas. El compositor ha dispuesto que, para la ejecución de la obra, los cuartetos estén ubicados uno a cada lado del director y a la mayor distancia posible entre sí. El contrabajo debe colocarse al centro y frente al director y cumplir una función de enlace sonoro entre los cuartetos.

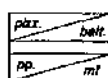
El título de la obra *Antaras* proviene del nombre con que se designa a los instrumentos prehispánicos de la cultura nazca en forma de flauta de Pan fabricados en greda, es decir de arcilla arenosa. El nombre genérico de estos instrumentos es *antara* en quechua y *siku* en aymara (D'Harcourt 1925 en 1990: 51). De *siku* deriva *sikuri*, término referido al tocador de flauta de pan (D'Harcourt 1925 en 1990: 52). Ha sobrevivido un crecido número de flautas de este tipo que han concitado la atención de estudiosos de diversas disciplinas, pero no conocemos la música que se tocó en ella. La práctica musical contemporánea, la que efectúan los tocadores de zampoñas o sikus, está fincada en un repertorio mestizo que difícilmente puede darnos una idea de las melodías que tocaron los músicos nazcas. Por ello, una obra que haga alusión a las antaras de origen nazca sólo podía partir de una reinterpretación sonora de lo único que ofrecen los instrumentos que han sobrevivido al paso del tiempo: las notas y los timbres que se obtienen de ellos. Dice Enrique Pinilla que *Antaras* está concebida como variaciones a las "gamas" o escalas musicales de las antaras nazcas que se encuentran en el Museo Antropológico de Lima (Pinilla 1985: 174).

La obra de Garrido-Lecca es, en ese sentido, una doble reflexión: de una parte, la búsqueda tímbrica que nos haga recordar estos ancestrales instrumentos; de otra, una lúcida especulación con las posibilidades sonoras de la familia de cuerdas de arco, con su riqueza de timbres y colores, con las formas de obtener sonidos a través de diversos golpes de arco, y, también, por el empleo de recursos más contemporáneos como los *glissandi* en armónicos, los *pizzicati*, etc.

Pero hay otros dos aspectos que también deben ser tenidos en cuenta para un mayor acercamiento a esta obra. En primer lugar, *Antaras* es una reflexión sobre el tiempo, dimensión en la cual transcurre la música, y la puesta en tela de juicio de conceptos como el compás, la métrica, la división de valores, que en la música tradicional habían adquirido categoría de absolutos; ello implica un manejo flexible del tiempo y un uso privilegiado de elementos como el *accelerando*, el *rallentando* y la repetición de motivos, figuraciones o células a la mayor brevedad posible. En segundo, una concepción del instrumento como un objeto sonoro global en el cual los sonidos pueden obtenerse no sólo por frotamiento de la cuerda con el arco, sino también por articulaciones detrás del puente, mediante golpes en la caja del instrumento, etc. Para el logro de sus propósitos, Garrido-Lecca propone un conjunto de símbolos e indicaciones que explican a los intérpretes cómo debe ser resuelta la partitura<sup>1</sup>:

<sup>1</sup>La partitura utilizada en el análisis es la editada por el Instituto Nacional de Cultura del Perú en 1975. El cuadro de símbolos fue realizado por Raúl Donoso.

- ————— = sin vibrato
- - - - - - = vibrato normal
- ~~~~~~ = vibrato lento produciendo 1/4 de tono
- batt* = col legno battuto
- tratto* = col legno tratto
- nat.* = arco en posición natural
- (pont)* = arco ponticello
- (tasto)* = arco sul tasto
- (nor)* = ejecución normal
-  = ejecución a la mayor velocidad posible
-  = acelerando la figuración rítmica
-  = ralentando la figuración rítmica
-  = repetición de la figuración anterior
-  = repeticiones libres, a la mayor velocidad posible, de una o varias o el total de las secciones que conforman el rectángulo



= alternar al criterio del ejecutante, las articulaciones o dinámicas indicadas



= sonido más agudo del instrumento



= golpe con la mano izquierda en la caja del instrumento



= golpe con el arco en la parte lateral superior de la caja



= tocar una cuerda detrás del puente



= arpeggio de las cuatro cuerdas detrás del puente



= cambios de arco irregulares consecutivos



= trémolo regular



= trémolo irregular sin ritmo preciso



= pequeña pausa o cesura

## LA ESTRUCTURA

### a) *La organización del tiempo*

El primer elemento que asoma en *Antaras* es el de la organización del tiempo. La partitura se mide en segundos y cada cinco de ellos hay una línea divisoria que permite organizar el discurso. Pero esto no establece una necesaria organización métrica de 5 tiempos (pulso=tiempo) ni implica una jerarquización de acentos. Las entradas de los instrumentos se dan en diferentes puntos de cada segmento de cinco pulsos con tal grado de flexibilidad que queda plasmado un nivel de aleatoriedad temporal. Empero, un elemento absolutamente controlado es la duración total de la pieza. La medida segundo=pulso está planteada para que en cada una de las 9 páginas haya 12 segmentos de 5 segundos (60"=1 min.), con lo que el tiempo total de *Antaras* alcanza un total de 9 minutos.

### b) *La organización interválica*

1) El juego interválico deriva de la elaboración de conjuntos de notas que pretenden reproducir las organizaciones interválicas de las antiguas antaras nazcas: unas de cuatro, otras de cinco o seis, algunas más de ocho o diez sonidos. Las más importantes son las siguientes (ver ej. N° 1).

Esta organización interválica responde, en cierto modo, a las diversas "gamas" de sonidos que producen las antaras de la cultura nazca que fueron descritas por los esposos D'Harcourt y Andrés Sas (Sas 1938) primero, y por César Bolaños después (Bolaños 1988). Sin embargo, hay que aclarar que Garrido-Lecca no se basó en un sentido estricto en las escalas producidas por las antaras que describieron estos estudiosos, en especial Sas, sino que creó sus propias "gamas" y, en base a las diversas disposiciones armónicas de los sonidos y a sus búsquedas tímbricas,



Ejemplo N° 1.

intentó recrear un mundo sonoro del cual no quedan más vestigios que los propios instrumentos y los sonidos que en ellos se producen.

2) Acorde a la naturaleza de los instrumentos para los cuales escribe, Garrido-Lecca dispone los sonidos de tal modo que permite el libre juego entre las cuerdas para tocar células de muy rápida articulación, privilegiando, por ejemplo, los

intervalos de 4ª, de 5ª o de 6ª que son muy fáciles de obtener de una cuerda a otra, como se ve en los ejemplos N° 2 y N° 3.

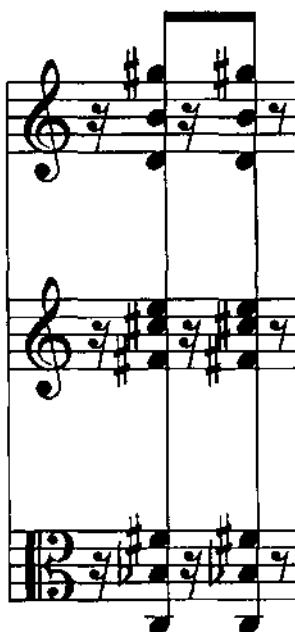


Ejemplo N° 2. Contrabajo.



Ejemplo N° 3. Cello del Cuarteto I.

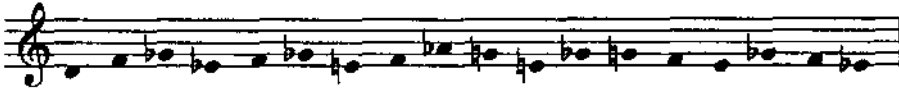
3) El mismo principio se aplica a la ejecución de acordes en cuerdas dobles o triples, a veces combinando sonidos pisados con cuerdas al aire, como se observa en el siguiente ejemplo (ver cj. N° 4).



Ejemplo N° 4.

4) El desarrollo "improvisatorio" de *sets* de notas que tienen un cierto "orden serial" sobre los cuales los ejecutantes deben realizar un juego de combinación aleatorio, pero que en su planteamiento responde a un orden estricto de inversiones y retrogradaciones interválicas, a la manera de los modos de organización serial del dodecafonismo. En la sección que comienza en el minuto 5, el segundo cuarteto presenta un conjunto de elementos interválicos de la siguiente manera.

El violín I toca la sucesión que se ejemplifica (ver ej. N° 5).



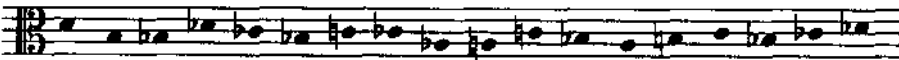
Ejemplo N° 5. Violín I del cuarteto II.

y el violín II tiene los mismos sonidos dispuestos al revés, o sea en retrogradación (ver ej. N° 6).



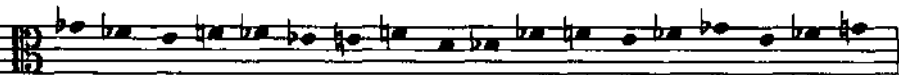
Ejemplo N° 6. Violín II del cuarteto II.

Por su parte la viola toca una inversión (en el sentido serial del término), es decir que, respecto a la serie original, los intervallos son un reflejo: si en la serie original son ascendentes, en la inversión son descendentes y viceversa. Así, el *set* de la viola es el siguiente (ver ej. N° 7).



Ejemplo N° 7. Viola del cuarteto II.

en tanto el cello tiene un *set* de notas que es la inversión del que toca el violín II (ver ej. N° 8).



Ejemplo N° 8. Cello del cuarteto II.

5) Un elemento agregado es el del universo microtonal, plasmado a través de la utilización de *glissandi*, que literalmente elimina el sentido de altura determinada. Los *glissandi* ocurren lo mismo entre intervallos cortos (el semitono) que en todo el ámbito de las cuerdas hasta alcanzar "el sonido más agudo posible" que es, *per se*, un sonido de altura indeterminada.

c) *El planteamiento tímbrico*

Un aspecto sustancial de *Antaras* lo constituye la exploración tímbrica. Para ello Garrido-Lecca se vale de varios recursos.

- c.1) Formas de emisión del sonido: con *vibrato*, sin *vibrato*.
- c.2) Golpes de arco diversos: arco normal, *col legno battuto*, *col legno tratto*.
- c.3) Obtención del sonido en diversos lugares del instrumento: *sulla tastiera*, *sul ponticello*.
- c.4) Obtención de sonidos en lugares no usuales del instrumento: atrás del puente, golpes en la caja del instrumento con la mano o con el arco.
- c.5) Uso de efectos como los armónicos (naturales y artificiales), los *glissandi* (en sonidos naturales y en armónicos), trémolos, *pizzicati*, sonidos con sordina.
- c.6) Exploración en los registros extremos de los instrumentos: sonoridades muy agudas en el contrabajo y el cello.
- c.7) Contrastes violentos de dinámica que se traducen en colores tímbricos muy específicos.

d) *El aspecto formal*

*Antaras* está dividida en dos grandes partes muy claramente diferenciadas, separadas por un calderón, a las que denomino A y B. En cada una de ellas hay, a su vez, dos secciones que representan puntos de tensión-distensión a los cuales llamaré a-b y c-d.

Parte A. Comprende dos secciones que aquí designo como a y b.

*Sección a.* Marca el inicio de la pieza con una entrada del contrabajo que propone una secuencia de armónicos naturales sobre cada una de las cuerdas del instrumento. A este elemento se agrega, en entradas sucesivas, el cuarteto II formando el acorde Do-Fa-Sib-La. Cuando el cello del cuarteto I toma estas notas haciendo la misma figuración que el contrabajo, el segundo cuarteto se mueve una tercera menor (un intervalo clave en muchos pasajes de la obra) hacia abajo, excepto el violín I. Rápidamente las figuraciones del contrabajo son abordadas por el cuarteto II, que al tocar *in crescendo* señala la primera acumulación de tensión, en tanto el cuarteto I ingresa tocando un acorde sostenido que llega hasta el final de la sección. Al llegar el minuto 1.15, el cello del cuarteto I presenta un elemento que será retomado más adelante: un pasaje sobre los armónicos 5-6-7-8-9-10 de la fundamental Do. El contrabajo hace al mismo tiempo una figura similar sobre los armónicos 6-7-8-9-10 de la fundamental La (III cuerda). Los acordes sostenidos del cuarteto I, los armónicos superpuestos de cello y contrabajo y los *glissandi* en armónicos del cuarteto II que empiezan lentamente para luego intensificar el movimiento en *accelerando*, crean una segunda acumulación de tensión, mayor aún que la anterior, que termina en el minuto 1'50 concluyendo la sección a.

*Sección b.* La figuración inicial del contrabajo aparece en violines y viola del cuarteto I sobre el *set* de notas Sol-La-La-Si-Re al que superpone el acorde Mi-Si-Re-Mi-Sol (de cierta connotación pentátona) del contrabajo y el cuarteto II. Éstos dan paso a una frase melódica en el cello del cuarteto I que arranca al inicio del





Un acorde final del cuarteto I con el cello tocando la serie de armónicos 7-8-9-10 de la fundamental La se diluye en un gran *pianissimo* que sirve de conclusión a la sección b y en consecuencia a la primera parte de la pieza.

Parte B. Consta de dos secciones que aquí designo como c y d.

*Sección c.* Comienza en el minuto 4'00 de la pieza, luego de una breve pausa, con una improvisación sobre el *set* de notas del violín 1º del cuarteto II, como lo muestra el ejemplo 4, y que, como lo he explicado líneas arriba, es imitado, sucesivamente, por la viola, el violín 2º y el cello del cuarteto II respondiendo a una organización de tipo serial. En tanto, el cuarteto I sostiene un *cluster* integrado por las notas La-Si-Do-Re, cada una de las cuales se desplazan un tritono hacia arriba antes de tomar para sí, y de manera simultánea, los sonidos que antes tocaba el cuarteto II. El *cluster* se desplaza entonces al cuarteto II con las notas Lab-Sib-La-Si. El contrabajo por su parte despliega una serie de células rítmicas, de manera improvisatoria, combinando *pizzicati* y golpes *col legno battuto*. La tensión se acumula hasta desembocar en un intenso trémolo en el minuto 4'45 que crea un nuevo clímax hasta el minuto 4'51.

Un corte abrupto nos devuelve un nuevo *set* de notas que es imitado por los cellos, mientras violines y violas mantienen *clusters* tremolados o *glissandi col legno*. En el minuto 5'18 reaparecen en el cuarteto II las figuraciones del contrabajo, pero convertidas en valores irregulares sobre los cuales el cuarteto I impone una nueva unidad armónica, que con trémolos irregulares intensifica el movimiento que alcanza su mayor sonoridad en el minuto 5'35. Contrabajo y cuarteto II salen en el minuto 5'42, pero en el 5'50 se suman al juego de acordes que produce una de las mayores concentraciones de energía. Los acordes se mueven lentamente, el cuarteto II introduce células rítmicas derivadas del huayno, se agregan luego acordes abiertos en *pizzicati*, con lo que el punto máximo de tensión llega a un triple *fff* en el minuto 6'45. Este el punto donde concluye la sección c.

*Sección d.* Finalizando la sección anterior y abriendo la nueva, sólo queda un solitario Mib del cello del cuarteto I al que se le suma en unísono la viola. La sonoridad ha bajado a su nivel más tenue. Esta última sección no es sino una recapitulación de figuras, motivos o células que han aparecido antes y que proceden en un sentido inverso a las tres secciones anteriores. Si antes la suma de elementos servía para acumular tensión y llevar la música a puntos climáticos que luego se diluyen, ahora la sección entera tiene un sentido disolvente. Veamos sus elementos.

- a) El contrabajo retoma la frase melódica del cello, pero agrega armónicos naturales a las fundamentales y obtiene un nuevo trazo melódico y de distinto timbre.
- b) Las figuraciones sobre armónicos superiores en el cello y la viola del cuarteto I, que deriva de las figuraciones de cello del cuarteto I y contrabajo del minuto 1'15. Ahora las fundamentales de la serie armónica son los sonidos Sol (III cuerda del cello) y Do (IV cuerda de la viola).
- c) Los acordes del cuarteto II que combinan sonidos pisados y cuerdas al aire, derivados de aquellos que aparecen el minuto 4'56.

- d) La línea melódica del violín del cuarteto I, que es una variante de la línea del contrabajo de esta misma sección.
- e) Las figuraciones de sonidos quebrados que se tocan como armónicos, que vienen a ser una modificación de la figuración que presenta el contrabajo al inicio de la obra. Éstas constituyen el elemento que plantea la disolución del movimiento compositivo. Todo el pasaje final en armónicos es uno de los momentos más sugestivos y tímbricamente interesantes. Este elemento es iniciado por el violín 2º del cuarteto I en el minuto 8'40 y paulatinamente lo toman los demás instrumentos hasta que la sonoridad se disuelve, a cargo del violín 1º del cuarteto II, en el minuto 9.

*Antaras* representa un desarrollo basado en el contraste de fuerzas lineales y sonoras que acusan una intensidad plástica y una concentración máximas. En esta obra se reúnen dos concepciones aparentemente antagónicas: constructivismo riguroso y aleatoriedad. A pesar de haber sido planteada como una obra de perfiles aleatorios, no hay uno solo de los parámetros que no esté controlado y el material musical se va modificando flexiblemente según las necesidades que presenta el desarrollo del discurso musical.

- El aspecto melódico, que a simple audición parece estar ausente, se da en una conducción cuasicongelada de la melodía, pero sutilmente trabajada como parte de una complejidad polifónica.
- El aspecto armónico se presenta supeditado a la suma de sonoridades o de bloques armónicos que actúan como elementos de tensión y distensión, así como a la libre elección del orden interválico que acercan la obra a la concepción xenakiana de la nube sonora.
- El aspecto rítmico no se rige por patrones de duración e intensidad fijados de antemano, sino por una elaboración de "acciones" que, a discreción de los ejecutantes, se manejan en parámetros de tiempo, de pulso, de libre juego de acentuaciones. Casi podría decirse que *Antaras* parte de una "abstracción" del ritmo.
- El elemento tímbrico juega un papel determinante. No podría entenderse esta obra sin las propuestas que emanan de escribir todo el pasaje final en armónicos, sin considerar que los golpes de arco son fundamentales en la parte estructural, que los bloques armónicos no son un simple soporte de la melodía, sino instancias de color con rasgos expresivos, sin aceptar que los registros de los instrumentos han sido usados con propósitos tímbricos.
- El juego de texturas deja ver un tratamiento dialogístico de los cuartetos y una superposición de bloques y densidades sonoras que al acumularse producen punto de clímax. Quizá uno de los mayores aciertos de la obra es la habilidad con la que el compositor acumula tensiones, en el mismo sentido con que lo hace en la *Elegía a Machu Picchu*, incidiendo este aspecto en el resultado formal. La forma en *Antaras* está dada por la llegada a tres puntos de tensión (secciones a-b-c) y a uno de disolución (d).
- "El efecto de oponer volúmenes de diferentes densidades y texturas... -dice Juan Orrego-Salas- nos incita a una observación muy subjetiva: la de ver en ello reflejarse la imagen del macizo andino, más aun cuando el empleo del *tone cluster* es tan característico de los músicos del área geográfica expuesta

ineludiblemente a éste. Lo comparten como rasgo estilístico Celso Garrido-Lecca (1926), Edgar Valcárcel (1932), César Bolaños (1931) y Enrique Pinilla (1927) de Perú; León Schidlowsky (1931) y Gustavo Becerra (1925) de Chile, entre otros" (Orrego-Salas 1980: 191). Recojo las palabras de Orrego-Salas para cerrar esta aproximación a la obra de Celso Garrido-Lecca porque, a pesar de lo subjetivo que las encuadra, contiene una de las primeras caracterizaciones de un lenguaje que el tiempo ha confirmado como uno de los más trascendentales de la música peruana y latinoamericana.

## BIBLIOGRAFÍA

BEHAGUE, GERARD

1983 *La música en América latina*. Traducción de Miguel Castillo Didier. Caracas: Monte Ávila Editores.

BOLAÑOS, CÉSAR

1988 *Las antaras nasca*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

CORDERO, ROQUE

1980 "Vigencia del músico culto", *América Latina en su música*. Editado por Isabel Aretz. Segunda edición. México, D.F., UNESCO: Siglo XXI editores, pp. 154-173.

D'HARCOURT, RAOUL Y MARGUERITE

1990 *La música de los Incas y sus supervivencias*. Traducción de Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.

ITURRIAGA, ENRIQUE

1994 "Celso Garrido-Lecca. Las búsquedas y los encuentros (sus composiciones entre 1983 y 1993)", *La Casa de Cartón*, II/3, pp. 28-35.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, ANA MARÍA

1973 *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi.

ORREGO-SALAS, JUAN

1980 "Técnica y estética", *América Latina en su música*. Editado por Isabel Aretz. Segunda edición. México, D.F., UNESCO: Siglo XXI editores, pp. 174-198.

PADILLA, ALFONSO

1994 *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez* [Acta Musicológica Fennica 20]. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura (Sociedad Musicológica de Finlandia).

PINILLA, ENRIQUE

1985 "La música en el siglo XX", *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir, pp. 125-213.

SALZMAN, ERIC

1967 *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.

SAS, ANDRÉS

1938 "Ensayo sobre la música nazca", *Boletín Latinoamericano de Música*, IV, pp. 221-233.